

Title	»トーマス・マンにおける知的小説«
Author(s)	友田, 舜三
Citation	大阪外国語大学学報. 31 p.99-p.109
Issue Date	1974-03-31
oaire:version	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/80522
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

》 トーマス・マンにおける知的小説 《

友 田 舜 三

DER INTELLEKTUALE ROMAN BEI THOMAS MANN

Der Roman "Doktor Faustus" verwirklicht den Plan Thomas Manns, einen solchen Roman zu schreiben, der Schein und Spiel hinter sich lassen und die "Stufe der Kritik" repräsentieren sollte. Und Thomas Mann nennt ein solches neues Genre "intellektuale Romane." Eine Charakteristik des Thomas Mannschen intellektualen Romans ließe sich in folgenden drei Faktoren zusammenfassen,—(1) die Einstellung des Erzählers dem Leser gegenüber, (2) Dichtung als Umarbeitung der originalen Literatur, (3) Verschmelzung der Genres. Als Beispiele, die solche Charakterzüge zeigen, werden "Der Zauberberg" und "Doktor Faustus" unserer Betrachtung unterzogen.

"Der Zauberberg" ist ein hermetischer Roman, in dem dem jungen Helden Castorp nach siebenjährigem Abenteuer des Geistes auf dem zeitlosen Zauberberg der Weg zur Lebensfreundlichkeit erschlossen wird. Und die Aufgabe des Erzählers ist nun die, den "normalen" Zeitsinn auf den des Zauberbergs hin zu relativieren und überdies die etablierten Begriffe von ihrer kleinbürgerlichen Beschränktheit zu befreien und aufs neu zu beseelen. Dabei spielt auch die Verschmelzung des Lyrischen mit dem Prosaischen mittels analysierender Reflexion eine nicht unbedeutende Rolle. Beim "Doktor Faustus" findet man ein auf die Spitze getriebenes Beispiel des fiktiven Erzählers. Wie beim "Zauberberg" ist es auch hier der Erzähler, der eine große Menge essayistischer Kommentare organisch in die eigentliche Geschichte einwebt. Und was dabei wichtig ist, ist die Tatsache, daß der Erzähler durch wiederholte Einschaltungen und Unterbrechungen heimlich jene kritische Distanz einschmuggelt, die den Leser zu Kritik und Reflexion anhalten will.

Das Verhältnis Thomas Manns zum Intellekt, dem erkennenden Geist selbst, ist jedoch höchst ambivalent. Denn Intellekt ist zwar das, was den Menschen wirklich Mensch sein läßt. Doch ist es auch derselbe Intellekt, der den Menschen krank macht und seine Lebenskraft verzehrt. Tonio und Adrian sind die höchst tragischen Beispiele derer, die am

Verlust des gesunden Lebens gelitten haben. Wahrscheinlich ist jedoch Schiller, der den Essay über naive und sentimentalische Dichtung schrieb, einer der ersten Märtyrer des Geistes in der deutschen Literaturgeschichte, und Thomas Mann nennt ihn einen Dichter, der stets nach der zweiten Naivität, nach der Versöhnung des Geistes mit dem naiven Leben strebte. Dabei meint Mann aber auch sich selbst, denn die scheinbar einfachen Begriffe wie Liebe, Freundlichkeit oder Hingebung, die er in seinen Kunstwerken zu verteidigen scheint, haben allerlei denkbare Prüfungen durchgemacht, sie sind also keineswegs robust-primär, sondern endlich wieder sinnerfüllt.

「魔の山」を完成した頃のトーマス・マンのエッセイに次のような言葉が見られる。「明らかに一般の関心において、狭い意味での『美文学』(Schöne Literatur)は、批判的哲学的な文学という精神的試みの後に退きつつある。より正しく言うと、それは批判的な領域と文学芸術的な領域の融合であり……それは学問と芸術の境界を消し去り……『知的小説』と呼べるようなタイプの書物を産み出してくるプロセスである。」⁽¹⁾ この「知的小説」とは、まさに後年「ファウストゥス博士の成立」においてトーマス・マンが触れた、「もはや小説でないもの」⁽²⁾に他ならない。ここで彼が対比させて考えている従来の小説とは、冒険と陰謀に満ちた筋立てが興味を引きつないでゆき、読者に感情移入とイリュージョンを呼びおこすような物語であろう。そして、小説「ファウストゥス博士」のみならずマンの小説は、まさにそのような単なる「仮象と遊戯」を乗り越えようとする試みから生まれたものなのである。

H. Koopmannはこの「知的小説」という概念を、トーマス・マン自身の小説に応用し、その特性の解明を試みている。⁽³⁾ しかしその際彼の視点は、むしろ広く一般的なテーマやモチーフの分析に向けられているようである。もしマンの小説の知的性格なるものと究極要素に還元するならば、次の三点に要約されると考えられる。すなわち、(1)読者に物語を提示する語り手のあり方、(2)もはや創造ではなく、過去の文化遺産の改作であること、(3)ジャンルの混合、である。これらの要素は、偶然に起った別個の現象ではなく、相互に関係し、規定しあっているのである。そしてこのような傾向は、「魔の山」以後の大小説に特に顕著に現われ、中でも「ファウストゥス博士」においてその高みに達している。

ゆえに、以下においては、小説「魔の山」と「ファウストゥス博士」を例にとりて、そこに見られる「知的」性格を観察し、その次に、トーマス・マンがいかにしてそのような、もはや小説

注(1) Thomas Mann: Über die Lehre Spenglers, in: Werke, Moderne Klassiker, Fischer Bücherei, Bd. 113, S. 224 f. (以下この全集は Werke と略す)

(2) Th. Mann: Die Entstehung des Doktor Faustus, S. Fischer 1966, S. 69.

(3) Helmut Koopmann: Die Entwicklung des >Intellektuellen Romans< bei Thomas Mann, Bonn 1971. 参照

でない小説を書くに至ったか、又なぜ書かなければならなかったか、という背景について少しく考察したいと思う。

Ⅰ

まず、「魔の山」の語り手を観察してみよう。この小説は、ダヴォスの療養所という密閉されたフラスコの中に、文化、政治、生理学、生物学、音楽、エロスなどの諸要素を調合し、そこから生成されてくる新しい物質を抽出するという「錬金術的な物語」である。そして語り手の任務は、その魔術的実験を観察し記録するだけにとどまらない。彼は、この錬金術的密閉の中で、時間感覚がどのような変化を見せるかを巧みに解明せねばならない。叙事文学の語り手にとって、物語の媒介手段である時間は、ここでは同時に、テーマともなっているわけである。時間に関する論議は、「時間感覚についての余談」、及び、最後の三つの章の各冒頭において、語り手の省察あるいは注釈として持ち出されるが、それらの省察は、主人公の時間感覚が経験する変化を段階的に追いながら解明してゆく。

ハンス・カストルプは、「魔の山」の一員になって三日目にすでに、もうどのくらいともわからぬほど長くいたような気分になる。語り手は次のように解説する。「私たちが退屈と呼ぶものは、ゆえに、ほんとうはむしろ単調さのためにおこる時間の病的な短縮である。つまり大きな時間量が、連続する単調な生活のために、驚きで心臓が止まるほど収縮してしまうのである。もし一日がどの日とも変わらないなら、全ての日は一日のようになる。そして完全な単調さのもとでは、最も長い一生でも全く短かく体験され、気づかぬうちに過ぎ去ってしまうだろう。習慣とは時間感覚が眠りこむ、というより鈍化することである。」⁽⁴⁾ そうしてカストルプは七年間という、平地の通常の時間感覚から言えばかなり長い時間を魔の山で過ごすのであるが、彼の感覚は、すでに時間を測る規準を失っているので、時間の進行は単なる持続としてしか感得されない。五、六、七章の冒頭における語り手の時間談議はこのからくりを解明してみせる。つまり「魔の山」では、療養生活という完全な単調さが支配しており、どの日も同じ日であるために、未来、過去という時制が消滅し、永遠の現在が持続するのである。そして永遠の相のもとでは、あらゆるでき事は、すでに起ったことのくり返しとして現われ、事物の差違は、時間の差違と同様、主観にとっては感知できないものとなっている。このような永遠の持続は、ある意味では魂の「時」からの自由を意味するものであり、日本のみならず世界各地のおとぎ話や伝説においてはユートピアとして描かれているのは偶然ではない。おとぎ話の主人公は、故郷に帰ってくるや否や、物みなうつろい消えたのに、自分だけは全く年をとらなかつたことに気づくのである。

さて、一見何げなく進行してゆくこの「上の世界」の日常生活を語ってゆく際に、語り手は秘かにもう一つの時間尺度、すなわち「下界」の尺度を通した語りの視点を常に保持し、それによって「上の世界」の肥大した主観性を明らかにする。時間について語り、その魔術的変容をとら

(4) Th. Mann: Der Zauberberg, Werke Bd. 104, S. 111.

えるには、時間にのまれてしまわないように身を支える支点が必要であり、そのため語り手は、「上の世界」の時間感と「下界」のそれとの対立関係の上に身を置き、二重の視点を通して、互いを相対化するのである。つまり、「下界」の時間を基準にするならば、「上の世界」の時間の主観的な拡大はいかがわしいものであるが、しかし「魔の山」の時間感覚を体験した目からすれば、下界のアプリオリに受け入れられている時間感覚は、単に、実務的日常生活の原理を維持するために採用されたものにすぎないことが明らかとなる。

このような相対主義、つまり、疑われることなく日常生活に組み込まれている人間の認識形式を全く別の異った原理の光のもとにおいて相対化し、限界を越えた新しい視点に達するという手順は、トーマス・マンにおいてはほとんど一つの確立された技法にまでなっており、それは結局、伝統的に継承されたヒューマニズムの限界を絶えず突破し、より普遍的な人間観を獲得するという認識のパターンが、芸術上の技法として定着したものにほかならない。「魔の山」の「探究」の章にもそれは見られる。生命とは何だろうという関心にとらえられて、カストルプは人体細胞の世界に入り込み、生命を生み出す化学的物質反応や、人体の様々な部分の生理学的な仕組みについて熱心に研究する。こうして宗教的ヒューマニズムが知ろうとしない物質的自然としての人間という認識の次元を加えることによって、生命の新しいイメージが獲得される。この秘法伝授のモチーフは、例えば「ファウストゥス博士」の中でアードリアンが語る、深海生物の世界への下降や、天体の世界への旅においても見られ、その真のねらいは、アードリンが、人間と言葉の領域に執着している人文主義者ツェイトブロームに投げかける次の言葉において明らかとなる。

「中世は地球中心的、人間中心的だった。中世は教会の中に生き残ったが、教会は人文主義の精神において、天文学的認識に抵抗し、人間の名誉のためにこれを呪い禁じ、人間性の擁護から無知に固執した。ほら見たまえ、君のヒューマニズムは純然たる中世なのだ。」⁽⁵⁾ ここで揶揄されているツェイトブロームの姿勢は、ブレヒトが「ガリレイの生涯」に登場させた善良な僧侶、神の慈悲を信じて辛苦に甘んじている人々を、神の存在を否定することによって絶望させないでくれとガリレイに懇願するあの僧侶のそれにほかならない。ヒューマニズムが常に後向きになりがちであるということをトーマス・マンは痛感していたにちがいない。

さて「善良で平凡な」主人公カストルプは、こうして時間感覚の認識を深めるのみならず、生命というものをより複雑な次元で、より複雑な複合体として把握することを学び、また彼をめぐる二人の教育者の論争を通して、自由と拘束、進歩と反動などの諸概念をも、相互補完的な相対性の中に位置づけることを知る。結局、カストルプに伝授されるのは、第一次的な既成概念を、その対立概念との緊張関係のまっただ中に導き入れることによって、より普遍的な総体の中で、第二次的な意味をもつ充実した概念へと高めることなのである。ゆえにこの小説では、重要なのは未知のめずらしい筋書きの案出ではなく、過去から継承された文化遺産の批判的検討である。

(5) Th. Mann: Doktor Faustus, S. Fischer 1967. S. 364.

文学が仮象と遊戯であることをやめ、認識としての性格を強めるようになって以来、文学は創造ではなくなった。それでもなお何か言わんとするものは、H・マイアーの指摘するように、沈黙へ向かう詩を試みるか、精選された詩語を捨てて日常語を意識に加工するか、あるいは創造を放棄して、過去の文学を改作するかせざるをえない。マイアーは述べている——「亜流であることの公言は、疾風怒濤時代やロマン主義のような独創的な創作があまりにも困難に、根本的には不可能になってしまったことを同時に示している。そうすると創作は、もはや新しい感知としてではなく、かつて独創的であったようなものの複写や創作的解説として現われる。」⁽⁶⁾ この言葉によってまさしくトーマス・マンの創作の特徴が射ぬかれている。彼の小説は歴史からの引用や暗示に満ちており、すべての人物、モチーフ、エピソードは、網の目のように張りめぐらされた秘密の関連の中にあるので、読者は非常に高度な知識と省察力を要求される。そこには膨大な過去との関連がある。このような意味でも、マンの小説は確かに「知的小説」という性格を示しているといえよう。

このような文学においては、ジャンルの概念さえも疑わしいものになり、ジャンルの境界線は溶解し、払拭されてしまう。「魔の山」においては、抒情的なものには散文的なものが混入し、散文的なものの中から抒情的なものが立ちのぼるといった場面が見られる。たとえば「探究」の章において、夢想するカストルプは、自分の頭を抱きしめる腕に恍惚となりながらも、その腕の内側には薄い皮膚を通して二本の大静脈がすけてみえるのを見落とさない。また逆に生命体のもつ美しい形姿は、分解しつつ存在しつつける有機物質からなるという知識にもかかわらず、やはり官能に訴えかけるのである。F・シュレーゲルが彼の漸進的普遍文学 (progressive Universalpoesie) の中に意識的に組みこもうとした反省的意識は、トーマス・マンの小説のいたる所に潜んでいる。それは小説の中に省察が入り込むというよりも、小説の構成原理のうちにすでに反省的意識が存在するといった方が正しいであろう。そもそも語り手自体、「全知」や「回想」といった単一のパースペクティブから語るのではなく、常に対象を対立する二重の視点から観察しているために、先になされた叙述は絶えず撤回され、相対化される。また語り手と著者との間にも批判的距離があり、それが語り手自体を疑がわしいものにしてしまう。「魔の山」においては、語り手はある時は自分の前提から導き出したラディカルな、市民社会の秩序を越えた結論を用心深く受け入れるが、一方ではそれをいかがわしい、憂慮すべきものだと思なす。「一年前」のかわりに「きのう」、「一年先」を「あす」と呼ぶような「悪習」に染まった「人生の誠実なる厄介息子」⁽⁷⁾ に対する語り手の態度は、ややもするとセテムブリーニのような古き良き人文主義者のそれに似る。彼らを前にしてしばしば読者がほほえまずにはいられないのは、トーマス・マンの彼らに対するイロニーのゆえであろう。こうして、マンは語り手という仕かけを用いて読者と

(6) Hans Mayer: Sprechen und Verstummen der Dichter, in: Das Geschehen und das Schweigen, Aspekte der Literatur, Suhrkamp, S. 30 f.

(7) Th. Mann: Der Zauberberg, Werke Bd. 105, S. 575.

二重のたわむれをやらかす。もはや物語の最終的解釈、判断は、読者の手に委ねられているのである。

Ⅱ

「魔の山」において、以前にはみられなかったほど明確に独立した機能を与えられた語り手は、それ以後のトーマス・マンの小説ではますます構成原理の中にしっかりとその位置を占めるのであるが、その最もラディカルな例は、「ファウストゥス博士」の語り手であろう。ここでは、語り手は、ツァイトブロームという人文主義者となって自ら登場人物になります。それゆえツァイトブロームについては、ドイツインテリゲンチヤーの一代表者という側面もあるのだが、ここでは、彼のもう一方の側面、つまり伝記者としての彼が、小説の構成のうえで果たす役割りについて考察を進めてゆこう。

トーマス・マンは伝記者という姿をとった語り手を導入することによって、極めて多様な造形上の可能性を獲得している。彼自身の説明によれば、ツァイトブロームの起用のねらいはパロディの文体を確保し、自己告白的な素朴の苛烈さをユーモアによって明朗化し、さらには小説に二つの時間平面を与えることなどにあったようである。確かに、妻を選ぶ際にヘレーネという名前に魅せられたという告白や、何度もくり返される14ポンドの体重の減少についての嘆き、またルーディが射たれた際に、言語学と古銭学とはどちらがより、緊急の場合に無益であるかを比較する様子などは、著者の、ユーモアによる明朗化というねらいを大いに実現しているといわねばならない。しかし、トーマス・マンの他の作品においては、語り手は著者とかなり近い位置から人物たちを諷刺するのであるが、この小説では、語り手ツァイトブロームは独立した形象として、著者との間にかかなり大きな距離を保っている。ゆえに語り手自体がパロディー化されることは、小説の形式自体から見て、ほとんど必然的なことである。

しかし、ナレーターを導入したことは小説家の機智の表現であるばかりではなく、トーマス・マンが意図した「もはや小説でない小説」という性格を強める作用ももっている。この小説は、「魔の山」以後の大小説がすべて共通してもっている、過去の文化遺産の批判的加工という性格を最も大規模に示しており、その文化的、歴史的視野は、驚くべき広さと深さをもっている。絶えず挿入される夥だしい注釈や批評は、ルター時代から市民時代を経て現代に至るまでの宗教、文化、芸術、政治などについて詳細に解説する。しかし、このほとんどペダントリックなまでのエッセイ的論議は、良心的な人文主義者ツァイトブロームの性格に帰されるために、正当な権利をもって作品の中にその位置を占め、アードリアンの音楽をめぐる状況及びドイツの歴史的政治的位置を、ドイツ史の座標の上に示すことになる。また主人公の作曲家が社会との交渉をほとんど持たないため、彼の書齋と世界との関係は、語り手によってはじめて明らかにされるのである。

伝記者ツァイトブロームによる物語の中断は、単に文化批評を挿入するためばかりではない。彼はたびたび「二重の時」、つまり主人公アードリアンの物語が進行する時間平面と、伝記者ツ

ァイトブロームがその物語を書き続けている、ナチス崩壊直前の時間平面とに読者の注意を促す。このように時間平面をたびたび転換することによって、読者は反省的意識を醒まされ、アードリアンの生涯とそれについての語り手の注釈を批判的に検討することになる。

その場合、作品自体が決定を下すのではなく、それは読者に委ねられているということが見落されてはならない。「ファウストゥス博士」はヨーゼフ小説のように過去の世界を舞台にしたアレゴリー的な小説ではなく、ドイツ市民社会が二度の大戦とファシズムによって危機に立たされる時代という、高度にアクチュアルな対象を扱っているのだ、直接政治と接し、態度決定をせまるものであるが、それは、小説において意図的発言 (Meinen) を恐れるトーマス・マンとしては何とか避けたいところである。このような窮地を、彼はツァイトブロームという媒介手段によって巧みに切り抜けている。彼の人文主義的ペダントリーを通すとどんな政治的発言もパロディ的な余裕を与えられ、それによって著者自身は、扱いにくい問題に対する直接的発言を避けることができるのである。

伝記者という語り手を導入したことは、さらにもう一つの技法上の可能性を開く。それは著者自身が「モンタージュ技法」とよんでいるものである。これはつまり、家族、友人、歴史上の人物などのエピソード、文化芸術評論、パンフレット、ルターの手紙などの資料から採集された無数の引用が物語に織込まれていることを意味する。この引用がいかに多岐にわたるものであるかは、G・ベルグステンの研究に詳しい。⁽⁸⁾ 中でも大きな比重を占めるものは、ニーチェの生涯、シェークスピアの戯曲、アドルノの音楽論などである。これら三つは、この小説の本質を規定する重要なものに属するが、その他にも秘密裡に行なわれている小さな引用が数多くある。14ポンドの体重の減少が、そのまま著者から語り手に贈られているのは、その一例であり、それは厳しい真剣さの裏に隠された詩人の特権的な遊びを窺わせるものであるといえよう。しかしこのような相互に全く関係を持たない部分品を合成することは、厳格な形式のもとにのみ可能であり、この語り手の機能なしには考えられない。つまりこの小説は、伝記的構成のゆえに、全てを筋の展開から導き出すという要請から自由であるのみならず、かえって注釈や解説を必要とし、そのため、無機的な引用の山を有機的に全体へと組み込むことも自然に行なわれるのである。

さて、このような従来の概念を一新する語り手のあり方は、語り手の補完物である読者と語り手自身、あるいは読者と語られたものとの間の関係をも変化させずにはおかない。伝記者ツァイトブロームは、絶えず彼の本来の任務であるアードリアンの生涯の報告を中断し、注釈をさしはさみ、そして自ら中断に対して長々と詫げる。また、自分が「小説を書いているのではない」と暗示的に繰り返し強調しながら話の筋の最も肝心である結末をどんどん先に読者に知らせてしまう。このような中断と先取りは、彼の性格によって理由づけられるが、そこには著者トーマス・マンの最も巧妙な奸計が潜んでいる。そのねらいは、読者の批判的意識を絶えず目醒めさせてお

(8) Gunilla Bergsten: Thomas Manns Doktor Faustus, Svenska Bokförlaget, Kapitel I 参照

くことにある。あのような中断と先取りに満ちた小説においては、読者の興味はもはや「次に何が起こるか」ではなくて、「それはどのような経過をたどってそうなったか」に向けられてしまい、その結果読者と物語の間に、省察するのに必要な距離と余裕が生まれるのである。それは、ブレヒトが叙事演劇の試みによって、ドラマから感情移入を排除し、演技者と演じられる人物の間、及び演技者と観客の間に批判的距離を導入したことに似ている。叙事演劇の舞台では、各シーンには、結末への展望を与える字幕がつり下げられ、ソングが劇の進行を中断し、背後には、一見そのシーンとは無関係なスライドが現われて、異化効果によって、そのシーンの本質を暴露する。観客はもはや安穩としてイリュージョンに耽ってはいられず、常に意味の裂け目を自分の判断力で埋めてゆかねばならない。それはまた、「ファウストゥス博士」を読む読者にも要請されることでもある。

このように見てくると、W・カイザーがマンの語り手について述べていることは、説得力を持たない。彼は「語り手」を保持しているマンの小説を高く評価しよう述べている。「芸術形式としての小説を生き生きしたものにしておこうとするなら、芸術の遊びへのこの上ない敬虔さと真摯が必要である。生活をそのまま描くために形式構成を放棄するものは、小説を荒廃させ、享受できないものにしてしまう。小説にとって重要な形式原理は…語り手であり、これが恐らく最も根本的な原理であろう。」⁽⁹⁾ しかしその一方で彼は、「ファウストゥス博士」については、著者の強い意図が形式に対する明晰さを失なわせ、小説という形式から無理な要求をしている、と評価する。⁽¹⁰⁾ つまりカイザーは、小説の「語り手」というものを、ほとんどおとぎ話の語り手のイメージでとらえていること、また小説自体についても、その歴史的発展段階を認識せず、それが享受すべき仮象の領域にとどまるべきだと考えていることが明らかとなる。まさにこの、享受すべき仮象性こそトーマス・マンが克服しようと努めたものであって、「ポエジーの段階に続く批判の段階」⁽¹¹⁾ の文学を具現する「ファウストゥス博士」は、カイザーにとっては確かに「もはや小説でないもの」であろう。しかしこの小説が行っていることは、決して形式への無理な要求ではない。「語り手」の技法を最高度に実り多きものにならしめているトーマス・マンのイロニーについて、アドルノはこう述べている。「マンのイロニーはきつと何よりも、変装を実行すると同時に、変装を、言葉が行なう自由によって再び止揚するのに役立っていたのです。」⁽¹²⁾ 語り手ツァイトブロームは、自分の言葉を必然性を装って口にするが、その陳述は、語り手と著者の間にある批判的距離すなわちイロニーによって常に疑がわしいものに転化するのである。ゆえにこの小説が自ら自己批判を含むということは、形式自体から導き出される芸術的原理となっている。小説「ファウストゥス博士」は、芸術の不可能性をテーマにした芸術作品という、最高のイロニー

(9) Wolfgang Kayser: Entstehung und Krise des modernen Romans, Stuttgart, S. 34.

(10) Ebenda, S. 27 参照

(11) Th. Mann: Die Kunst des Romans, Werke Bd. 114, S. 359.

(12) Theodor W. Adorno: Noten zur Literatur III, Suhrkamp, S. 21.

の産物なのである。

Ⅲ

「魔の山」と「ファウストゥス博士」において典型的に見られる諸特徴は、この二つの小説の間に位置する「ワイマールのロッテ」や「ヨゼフとその兄弟たち」にも共通してみられるものであり、それはトーマス・マンの初期からすでに萌芽としてあったものが、後期の大小説において拡大深化された結果である。小説の形式を破壊せんとするほど多量のエッセイ的文化批評を、語り手というプリズムを通して視線を屈折させながら物語と織り合わせていく処理方法は、確かに彼の小説を「知的小説」と呼ぶにふさわしいものにしている。

しかしながら、そのような小説を生み出した「知性」自体に対するトーマス・マンの態度は極めて微妙である。それは、まれに見る高い知性をもった音楽家アードリアンの痛々しい自己嘲笑のうちに読み取れるし、また彼の知性的冷たさが、主観上の誠実と潔白にもかかわらず、時代の非人間的野蛮化の傾向と表裏一体をなすという皮肉からも明らかである。このアードリアンの悲劇は、トニオ・クレーゲルが苦しんだ精神と生との乖離を極端にまで押し進めた結果であり、両者とも認識の苦痛を呪い、素朴な生に憧れていた。それはトニオが「認識の吐き気」⁽¹³⁾ と呼ぶものであり、彼らは共に、「もともとそのような生まれついていないのに、知ることを使命とされた魂」⁽¹⁴⁾ なのである。そしてこの言葉はまた、トーマス・マンがニーチェに与えた名でもある。彼は生命力を解体する分析的認識を嫌悪していたにもかかわらず認識の道を歩まざるをえなかった。この「にもかかわらず (trotzdem)」は、トーマス・マンが歴史の殉教者たちや彼の作品の主人公たちを理解する際の定式であるが、それはまさに、知性の「苦悩と偉大」という内的葛藤の表現であるといえよう。

勿論その際、第一次大戦を境として、「非政治の人間の考察」以前と「魔の山」以後とでは、その葛藤に決定的なニュアンスの変化があることを見逃がしてはならない。共和制の理念を迷いながらも支持するようになるまでは、この「にもかかわらず」のモラルは、トーマス・ブデンプロックやアシェンバッハにみられるように、内面の空洞をおおい隠すための絶望的な自己強制にほかならず、認識的知性は専ら生命に敵対する解体的作用力としてのみとらえられていたのであるが、「魔の山」以後は、逆に認識的知性を、よりよき生命に奉仕すべきものと見なす方向が探索されることになる。それとともに憧憬の対象は、単純な第一次的な素朴、自然、ニルヴァーナの世界から、再獲得された素朴、精神と生の和解へと移ってゆく。そして和解への憧憬が強くなるにつれて、精神と生との乖離に苦悩する人間に対する共感も深さを増すのである。まさにそのような人間アードリアン・レヴァキューンの物語は、構成と内容が知的であるのみならず、知性の問題性をもそのテーマに含んだ「知的小説」であるといえよう。

(13) Th. Mann: Tonio Kröger, in: Sämtliche Erzählungen, S. Fischer 1963, S. 236.

(14) Th. Mann: Nietzsche's Philosophie im Lichte unserer Erfahrung, Werke Bd. 115, S. 21.

トーマス・マンは、「知的小説」の概念をシラーから受け継いでいる。マンの言う「批判の段階を代表する文学」とは、すでにシラーが素朴文学に対置した情感文学という概念の意味するものに他ならない。⁽¹⁵⁾ 社会が資本主義化され散文化されてゆくにつれて深まる社会の矛盾を鋭く見抜いた詩人は、もはや自然に憩い牧歌を歌うことはできない。彼は失なわれた自然の調和を求めて、自分の置かれた状況を批判的に乗り越えようとする。トーマス・マンはシラー試論において、シラーをこのような、「第二の素朴と無意識」⁽¹⁶⁾を求めて格闘する精神と理念の詩人として描き出している。マン自身は、シラーほどに精神の側に徹するのではなく、常に精神に対してもイロニーに満ちた態度を保持していたが、「第二の素朴」を希求することにおいては一貫して真摯であった。このことに関して彼は次のように述べている。「二種類の生との親交がある。一つは死について何も知らない。それは全く単純で頑健である。そして今一つは死のことを知っており、これのみが、私の考えでは、完全な精神的価値をもっている。それは芸術家、詩人、そして文筆家の、生との親交である。」⁽¹⁷⁾ 真剣な生の探求者であるマンの主人公たちは、全てこの第二の道を歩まねばならない。トニオ・クレーゲルは、無邪気で愛すべき平凡さにあれほど激しく思いを寄せながらも、その底には「ほんの少しの軽蔑」⁽¹⁸⁾を抱き、決して平凡な生に眉びはしなかった。またアードリアンが「du」と呼び合うのを避けたごとく、カストルプは「ゆきすぎた心の暖かさに対する恐れから」⁽¹⁹⁾ 従兄と名を呼び合うことをためらう。彼らの冷ややかさは、きっとあの第二の素朴が実現したときにはじめて心を開くのであろう。

しかしながら「第二の生」に至る道は試行錯誤と精神の冒険の道であり、「魔の山」へと通じている、この「魔の山」での秘法伝授、精神鍛練は、考える暇を与えない「下界」の原理を相対化して見ることを教え、人間の生の領域の広さと複雑さに対する共感を開く。それはしかし、同時に、市民社会がしばしば「放縦」とか「墮落」とか呼ぶものでもある。なぜなら「魔の山」での秘法伝授は日常生活からの肉体の休暇を前提とし、市民社会の堅固なモラルを解体させることを意味するからである。しかし、カストルプが体験する、あらゆる既成概念の批判的再獲得は、この解体を経ずにはなされ得ないのではないだろうか。トーマス・マンの天秤は、魔の山と市民社会の間を動揺しながらも、結局どちらの側にも傾かず平衡を保っているように思われる。彼は、魔の山がブルジョア社会の最高の精神の高揚と同時に、深刻な生の衰退を秘めていることを十分承知している。それゆえ彼は自ら魔の山の秘法伝授に参加させた青年カストルプを、いかにも唐突なやり方で最後には、一市民としての厳しい任務につかせざるを得ないのである。彼は決して

(15) Th. Mann の「Brief an Hermann Grafen Keyserling」に、次のように書かれている。「彼（シラー）が『情感的』と呼んだものは、まさに、今日『知的』という言葉と合致する概念である。」Werke, Bd. 117, S. 74 参照

(16) Th. Mann: Versuch über Schiller, Werke Bd. 115, S. 322.

(17) Th. Mann: Tischrede bei der Feier des fünfzigsten Geburtstags, Werke Bd. 119, S. 99.

(18) Th. Mann: Tonio Kröger, S. 221 und S. 266.

(19) Th. Mann: Der Zauberberg, Werke Bd. 104, S. 10.

精神の放縦を許さない。彼にとって真に大切なのは「生との親交」だからである。

ブレヒトが「後に生まれてくる者たちに」贈った詩に次の一節がある。「でも同時に僕たちは知っている／卑劣に対する憎しみも／顔つきをゆがめることを。／不正に対する怒りも声を荒らげることを。／ああ、友和のために道を用意しようとした僕たちは／自らは友和的ではありえなかった。」⁽²⁰⁾ freundlich でありえないことへの嘆きは、トーマス・マンだけのものではなかった。ただ両者の間には微妙な差異がある。トーマス・マンの嘆きは生を喪失した主観の重荷が吐かせるのに対して、ブレヒトの「ああ」は、社会変革の闘争の厳しさから出てくるのであって、それは、トーマス・マンのヒューマニズムとは異なったヒューマニズムの本質を明らかに示している。しかしながら、トーマス・マンについて少なくとも言えることは、彼が、ブルジョアヒューマニズムという文化遺産を批判的に継承し、蘇生させ、限界点にまで高めたということである。この点をエーリッヒ・ヘラーは次の言葉でみごとに要約している。「そして私が思うには、この常に醒めた決して安らぐことのない道徳的批判と良心性こそは、彼の高い知性や卓越した芸術理解力と並んで、トーマス・マンの芸術家としての地位を決定しているものであり、またそれこそ今世紀の初頭以来のドイツの全小説家に対する彼の異論を許さぬ優位や現代ヨーロッパ小説の歴史上多くの点で独特な彼の地位を生み出しているものである。この独特さは何よりも、このような高い精神的感受性の水準においては、彼以外に誰も、リアリズム小説の伝統的形式を保持し、まさに習慣的現実的なものの岸辺から至る所あふれ出るものをリアルなものの領域内へ取込み——これこそこの上ないイロニーだが——あらゆる意識秩序の解体と崩壊を非常に緻密に組織された芸術造形物において描き出すというような命がけの芸術的果敢をもたなかったという点にある。これは解体に対するプロテスト、それも言葉によるのではなく、維持された形式自体を通してのプロテストである。」⁽²¹⁾ トーマス・マンが決断をもって作品を通じて我々に提出する、愛、誠実、献身などの一見素朴な概念は、精神の冒険を経て、小市民的偏見や狹隘さを捨て去ったものであり、その裏には、彼の生涯の歴史の重みが潜んでいることを我々は見落としてはならない。彼は、彼が「第三の国」と呼んだ和解の国、「精神と芸術、認識と創造性、主知主義と素朴、理性と魔性、禁欲と美の和解」⁽²²⁾の国を故郷とする人々の一人なのである。

(20) Bertolt Brecht: Ausgewählte Gedichte, Suhrkamp, S. 58.

(21) Erich Heller: Enterbter Geist, Suhrkamp 1954, S. 276 f.

(22) Th. Mann: Für die "Blätter des Deutschen Theaters," Werke Bd. 120, S. 19.